

Monika Nowakowska

Uniwersytet Warszawski

Mroczna lekcja historii

Tamas Bhishama Sahniego i Govinda Nihalaniego

W indyjskiej koncepcji filozoficznej *tamas* to jeden z trzech przymiotów (*guna*), czyli kategorii budujących i opisujących świat poznawalny, zarazem jakości, jak i energii składających się w rozmaitych proporcjach na wszystko, co istnieje. Przymiot zwany *sattwa* to jasność, dobroć, mądrość; *radžas* – czerwień pasji, namiętność, zmysłowość i cielesność; natomiast *tamas* – ciemność, mrok, bierne omroczenie niewiedzą, czyli – inaczej – czern i ciemnota.

Tamas to mroczne machinacje ciemnych sił, mroki zagłady i tragedii, krótkowzroczność egoizmu i interesowności, ale i ociemniała bezradność bezsilnych i niewtajemniczonych. Taki sens, między innymi, wydaje się przywoływać ten termin użyty w tytule filmu *Tamas* z 1987 roku, nakręconego w języku hindi, a wyświetlonego po raz pierwszy na początku 1988 jako miniserial przez państwową telewizję indyjską Doordarshan (wym. Durdarśan)¹. Lata osiemdziesiąte w Indiach były czasem upowszechniania się telewizji², projekcja *Tamas* nie przeszła więc bez echa, wzbudziła wielkie emocje, a także protesty i próby sądowego wstrzymania emisji. Reżyser Govind Nihalani został nawet objęty ochroną policji³. Przyczyną kontrowersji był temat miniserialu, a mianowicie po raz pierwszy przed tak wielką publicznością⁴ i tak jawnie zamanifestowało się w mainstreamowym kinie hindi mroczne widmo Podziału, czyli tragicznych i potwor-

¹ Wbrew często spotykanym informacjom o czterech odcinkach miniserialu film był wyświetlany w telewizji w co najmniej sześciu częściach (ewentualnie ośmiu, źródła nie są zgodne). W trakcie emisji, po czterech odcinkach, pojawił się pierwszy wniosek o sądowy zakaz dalszego i przyszłego wyświetlania filmu (por. przypis 34), co spowodowało chwilowe wstrzymanie emisji przez telewizję. Podziału materiału filmowego na cztery części dokonano dopiero w wydaniu DVD.

² Purnima Mankekar, *Screening Culture, Viewing Politics: An Ethnography of Television, Womanhood, and Nation in Postcolonial India*, Duke University Press, Durham–London 1999 [Kindle Edition].

³ Zob. komentarz Nihalaniego w książeczce towarzyszącej wydaniu filmu na DVD.

⁴ Bhaskar Sarkar, *Mourning the Nation. Indian Cinema in the Wake of Partition*, Duke University Press, Durham–London 2009 s. 250.

nych w swym wymiarze wydarzeń towarzyszących uzyskiwaniu przez Indie niepodległości w 1947 roku. Trauma arbitralnego rozdzielania brytyjskich ziem indyjskich na dwa państwa: w większości hinduistyczne Indie i muzułmański Pakistan, tułaczka i bezdomność niemal dziesięciu milionów wykorzenionych nagle ludzi, którzy musieli porzucić ojcowiznę, dobytek, dotychczasowe życie, setki tysięcy pomordowanych w międzyreligijnych rzeziach: muzułmanów, hindusów i sikhów, tragiczne losy gwałconych czy porywanych lub siłą poślubianych kobiet – wszystko to stanowiło dotąd potężne w kinie hindi tabu.

Literatury indyjskie, głównie języka urdu, pendżabskiego czy bengalskiego, tematu Podziału nie unikały, wprost przeciwnie, słowo pisane stało się na całe dekady podstawowym środkiem odrağowywania podziałowych traum⁵. Natomiast w kinie hindi, które zwłaszcza w dobie upowszechniającej się telewizji trafiało do znacznie szerszych warstw społeczeństwa niż literatura, prób zmierzenia się z bolesnym tematem było wcześniej niewiele, pomimo (a być może właśnie dlatego) że wielu z jego twórców pochodziło z terenów na zachodzie Indii najbardziej Podziałem dotkniętych⁶, czyli z Pendżabu. Wśród tych nielicznych odważnych produkcji należy wspomnieć wczesne filmy Yasha Chopry (wym. Jaś Ćopra), *Dharmputra* (1961) i *Waqt* (1965)⁷, oraz znakomite i przejmujące dzieło o losie muzułmanów, „żywych trupów”⁸, którzy decydowali się pozostać w Indiach – *Garam Hawa* (1973) w reżyserii M.S. Sathyu (wym. Sathju). Ten ostatni powstał pod wpływem pokłosia Podziału – kolejnej, trzeciej wojny indyjsko-pakistańskiej, z 1971 roku, kiedy to – po odnawiającej bolesne wspomnienia krwawej ofierze z życia ponad miliona cywilów i tułaczki kolejnych milionów uchodźców – w miejsce Pakistanu Wschodniego powstało nowe państwo, Bangladesz.

Właśnie dramatyczne wydarzenia z 1971 roku w Bengalu oraz wcześniejsze pogromy antymuzułmańskie w Bhiwandi (1970)⁹ miały stanowić bodziec dla Bhishama Sahniego (wym. Bhiszam)¹⁰ do rozpoczęcia pracy nad powieścią

⁵ Rajendra Sharma, *Bhishm Sahni: A Gentleman Communist and Bhishm Pitamah*, „Social Scientist” 2003, nr 7–8, s. 86–89.

⁶ Na wschodzie Indii Podział równie tragicznie odcisnął się na losach Bengalu, z którego wycięto obszar nazwany później Pakistanem Wschodnim.

⁷ *Dharmputra* opowiada wprost o tragicznych walkach religijnych towarzyszących zmaganiom o uzyskanie niepodległości oraz o ich kosztach, w tym również o jednostkowym poczuciu zagubienia i utracie tożsamości. *Waqt* ucieka się już tylko do alegorii – z wyroku tytułowego Czasu-Losu trzęsienie ziemi w jednej chwili obraca w gruzy szczęśliwe dotąd życie zamożnej kupieckiej rodziny. Zob. również Bhaskar Sarkar, *Mourning the Nation...*, dz. cyt., s. 121–124 oraz Cecilia Cossio, *Dharmputra and the Partition of India*, w: *Indian Literature and Popular Cinema. Recasting Classics*, red. Heidi R.M. Pauwels, Routledge, London–New York 2007, s. 221.

⁸ Za: Bhaskar Sarkar, *Mourning the Nation...*, dz. cyt., s. 190–199.

⁹ Zob. fragment autobiografii *Adž ke atit* na okładce wydania oryginału *Tamas* z 2014 roku.

¹⁰ Wszystkie imiona i nazwiska w tekście głównym podaję w najpowszechniej przyjętym zapisie angielskim, niezależnie od ewentualnych wariantów odwzorowujących oryginalną wymowę czy transliterujących pisownię w językach indyjskich. Natomiast nazwisko Bhishama Sahniego

Tamas w języku hindi. Opublikowana na początku lat siedemdziesiątych¹¹, kilkanaście lat później stała się podstawą (wraz z dwoma opowiadaniem Sahniego: *Sardarni* i *Zahud Baksh* (wym. Baksz)¹²) scenariusza miniserialu. Napisał go pospółu Bhisham Sahni oraz reżyser Govind Nihalani. Obaj osobiście doświadczyli Podziału. Urodzony w 1940 roku w Karaczi, czyli na terenie, na którym powstał Pakistan, Nihalani był w 1947 roku dzieckiem, ale i tak na całe życie zostały mu wspomnienia potwornego strachu i przelewu krwi¹³. Sahni natomiast, urodzony w 1915 roku w Rawalpindi (także w dzisiejszym Pakistanie), grozy Podziału zaznał jako człowiek dojrzały, świadomy zdarzeń; z bliska napatrzył się też na jednostkowe tragedie, pracując na rzecz pomocy poszkodowanym.

Bhisham Sahni zmarł w 2003 roku; był aktorem, ale przede wszystkim był pisarzem i tłumaczem. Opublikował ponad setkę opowiadań, pięć powieści, pisał sztuki teatralne, opowieści dla dzieci, tłumaczył intensywnie z rosyjskiego na hindi (w tym *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja), wydał biografię brata – znakomitego aktora Balraja Sahniego (wym. Balradź) – oraz autobiografię. Wielokrotnie nagradzono go za twórczość i działalność literacką. Był z przekonania marksistą i zwolennikiem świeckości państwa¹⁴, choć wyrastał wychowywany w duchu hinduskiej organizacji Arja Samadź¹⁵. Działal w celu porozumienia międzykulturowego, aktywnie uczestniczył w organizacjach teatralnych i literackich na rzecz edukacji oraz poprawy sytuacji nieuprzywilejowanych, sławił korzyści pluralizmu. W czasie zmagania o niepodległość wstąpił do Partii Kongresowej i czynnie brał udział w walce, trafiając nawet za to do więzienia w 1942 roku. Liczne elementy biografii własnej i rodzinnej oraz osobistych doświadczeń i przekonań znajdowały swoje naturalne odzwierciedlenie w jego twórczości, w tym w całej pełni w powieści *Tamas*, nagrodzonej w 1975 roku Sahitya Akademi Award (wym. Sahitja), najważniejszą indyjską nagrodą literacką, i przetłumaczonej na wiele języków, w tym dwukrotnie (raz przez samego autora) na język angielski¹⁶.

w czołówce filmu (napisy początkowe i końcowe) i w wydaniu DVD zostało podane w rzadkim wariantcie zapisu – Sahani, co w stosownym miejscu odnotowuję.

¹¹ Według wydawcy oryginału hindi (zob. stopkę wydawniczą) pierwsze wydanie ukazało się w 1972 roku, egzemplarze biblioteczne pierwszego wydania są jednak datowane na 1973 rok, większość innych źródeł podaje natomiast rok 1974.

¹² Za: Govind Nihalani, *Introduction*, w: Bhisham Sahni, *Tamas*, tłum. z hindi Jai Ratan, Penguin Books India, New Delhi 1988; Bhaskar Sarkar, *Mourning the Nation...*, dz. cyt., s. 233.

¹³ Bhaskar Sarkar, *Mourning the Nation...*, dz. cyt., s. 231.

¹⁴ „To save secularism is to save India” – Bhisham Sahni, *Contours of Our Composite Culture*, „Social Scientist” 2000, nr 1–2, s. 32–41.

¹⁵ Zob. np. Bhisham Sahni, *Balraj, My Brother*, National Book Trust, New Delhi 1981 (reprint 2012), s. 7–12.

¹⁶ Bhisham Sahni, *Tamas*, tłumaczenie z hindi Jai Ratan, Penguin Books India, New Delhi 1988 (reprint za wcześniejszym, inaczej zatytułowanym: Bhisham Sahni, *Kites Will Fly: A Novel*, Vikas Publishing House PVT Ltd., New Delhi 1981). Bhisham Sahni, *Tamas*, tłumaczenie z hindi autora, Penguin Books India, New Delhi 2001 [Kindle edition, 2013].

Tamas składa się z dwóch części¹⁷. Akcja dzieje się w brytyjskich Indiach, w Pendżabie, jakiś czas przed Podziałem. Wszechwiedzący narrator układa, zrazu nieśpiesznie, mozaikę epizodów-obrazów, wycinków rzeczywistości z codziennego życia nieokreślonego miasta, rozmów jego mieszkańców, wzajemnych umów, ambicji politycznych, planów na przyszłość – tworzących szerszy pejzaż wielokulturowego dotychczas świata stającego nagle w obliczu krwawej czerni przemocy i konfliktu religijnego. Z dnia na dzień bowiem, wobec nasilającego się napięcia hindusko-muzułmańskiego, w harmonijnej dotąd, w jednym rytmie prowadzonej, wielogłosowej pieśni – jak to wyraża sam narrator¹⁸ – dochodzi do tragicznego dysonansu: pogromów, przelewu krwi, pożogi i zniszczenia, ciszy spowitych dymem zgłiszczy.

Ukazywany jest ten proces w scenach zarówno czysto opisowych (niepozbowionych jednak ocen), jak i dialogowych, które składają się na kilka linii narracyjnych, przeplatających się, czasem krzyżujących. Zapowiedź nadciągającej grozy przynosi już początkowa scena książki – wątkiem inicjującym cały bieg zdarzeń, a potem towarzyszącym wielu epizodom w jej części pierwszej są losy Nathu, mężczyzny należącego do społeczności pendżabskich ćamarów, zajmujących się tradycyjnie garbarstwem¹⁹. To on w doskonale skonstruowanej scenie męczy się w ciemnym, niewielkim pomieszczeniu, przy migoczącym słabym płomyku lampki olejnej, próbując, bez żadnego wcześniejszego na tym polu doświadczenia, zabić świnię. Zmusił go do tego kontraktor Murad Ali, czyli, co widać po nazwisku, muzułmanin. Nathu ostatecznie ubija zwierzę, a świńskie truchło w tajemniczy sposób trafia później na próg meczetu; ten kalający czyn daje początek nieszczęściom zalewającym miasto – brutalnym zamieszkom między hindusami i sikhami a muzułmanami. Nathu widzi potem aktywistów Partii Kongresowej na ulicach miasta, jest świadkiem pierwszych oznak niepokoju, wreszcie ogląda spowite dymem ślady zniszczeń i reakcje mieszkańców. Wraz z końcem pierwszej części powieści znika, zaraz po scenie, w której wyznaje żonie, do czego się nieświadomie przyczynił i dlaczego tak bardzo się teraz lęka. W drugiej części *Tamas* nie ma już narracji z perspektywy Nathu. Pojawia się o nim tylko krótkie zdanie, że gdyby żył, to rozpoznałby kontraktora za kierownicą pojazdu komitetu pokojowego, nawołującego do zaprzestania konfliktu

¹⁷ Co może nie być oczywiste dla czytelników niektórych wydań. Oryginał hindi (Bhiszm Sahni, *Tamas*, Radžkamal Peparbaiks, Radžkamal Prakaśan, Nai Dilli 1984 (2014)) zapowiada tylko część drugą (osobna strona z informacją *dwitij khand*), a wspomniane wyżej przekłady angielskie części nie wyróżniają.

¹⁸ Bhiszm Sahni, *Tamas*, 1984 (2014), s. 107.

¹⁹ Ćamarowie (od *ćamra* – skóra zwierzęca) to głównie północnoindyjska grupa kast, uznawana przez hindusów za niedotykalne, związanych tradycyjnie przede wszystkim z garbarstwem. W Pendżabie wiele społeczności ćamarów przeszło na egalitarystyczny sikhizm odżegnujący się, przynajmniej formalnie, od dystynkcji kastowych i idei niedotykalności. W filmie Nathu, będąc sikhem i ćamarą, nie spotyka się właściwie z żadnymi formami wykluczenia społecznego.

i głoszącego jedność obywateli wszystkich wyznań. Ale Nathu już nie żyje. Stał się jedną z licznych ofiar rozszalałej przemocy, odległym punktem w perspektywie już tylko innych osób.

Kolejny wątek, przewijający się w pierwszej części powieści i przynoszący potężnie emocjonujące sceny, wiąże się z przedstawicielami wyższych warstw społeczności hinduskiej, a zwłaszcza z jej młodymi aktywistami, w dość oczywisty sposób wzorowanymi na działaczach Rasztrija Swajamsewak Sangh (hinduskiej organizacji nacjonalistycznej, odpowiedzialnej za wiele pogromów na muzułmanach, m.in. we wspomnianym Bhiwandi). Szczególnie zapada w pamięć scena inicjacji młodego chłopaka, który otrzymuje nakaz przelania krwi – zabicia kury; przywołuje ona swymi elementami składowymi, podobnie jak scena z Nathu zabijającym swinię, skojarzenia z rytuałem ofiarnym. Po takim teście chłopiec, wzmocniony w potęgę „odbierającego życie”, nie ma już żadnego problemu ze stosowaniem przemocy i z nakłanianiem do niej innych.

W drugiej część powieści akcja na ogół nie dotyczy już miasta, pokazuje akty przemocy występujące w jego okolicach oraz skupia się na dramatycznych zdarzeniach w świątyni sikhijskiej, gurudwarze, w niewielkiej miejscowości Sajjedpur. Padająca ofiarą zamieszek hindusko-muzułmańskich społeczność sikhijka wychodzi teraz na pierwszy plan – najpierw w osobach starszego sikhijskiego małżeństwa zmuszonego do porzucenia swojego skromnego domostwa ze sklepikiem i udania się na tułaczkę, potem ich dzieci: syna tropionego niczym zwierzę przez rozszalałą tłuszcę i nawróconego siłą na islam oraz córki, która chroni się w oblężonej przez muzułmanów gurudwarze i – aby uchronić honor własny i swej społeczności – wraz ze wszystkimi zgromadzonymi tam kobietami wybiera ostatecznie samobójczą śmierć, rzucając się w głęb studni. Wzmianka o krzykach tonących, godzinami uparcie chwytających się resztek tchnienia, na długo pozostaje w pamięci.

Obie części książki splatają wątki przynoszące, co charakterystyczne, obrazy ludzi sprawujących władzę – zarówno polityczną, jak i finansową – lub do niej pretendujących. Pokazują z jednej strony działaczy różnych partii (zwłaszcza Partii Kongresowej, ale i członków organizacji hinduskiej, Ligi Muzułmańskiej oraz aktywistów komunistycznych), a z drugiej – zamożnych kupców różnych wyznań i brytyjskiego zastępcę komisarza sprawującego rządu na tym terenie. Władza i pieniądze, w świetle *Tamas*, wiecznie trwają, zawsze sobie poradzą, wychyną zawsze na powierzchnię, niemal nietknięte. Książkę kończy, po uspokojeniu się zamieszek w mieście i okolicy, błaha rozmowa zastępcy komisarza z żoną, prowadzona przy posiłku, o przykrej konieczności – wobec zaistniałych zdarzeń – zmiany ich osobistych planów.

Tamas znakomicie się czyta; narracja wciąga już od owej pierwszej sceny z zabijaniem świni przez Nathu, bardzo mocno emocjonalnie i w perspektywie całej powieści znaczącej symbolicznie. Epizody logicznie się łączą, angażują uczucio-

wo, każą współczuć, rodzą oburzenie i nie dają się zapomnieć. W książce tytułowy termin *tamas* nie pada, ale wiele w niej mroku, ciemności (*andhera*) i cienia (*chaja*). W jej ogólnej wymowie winnymi tragedii są ludzie władzy, a szczególnie Brytyjczycy, którzy najpierw sprowokowali konflikt, a następnie – mimo że mieli po temu możliwości, co narrator podkreśla – nie spieszyli się z jego wygaszeniem, chociaż nawet wtedy, gdy wreszcie raczyli się pokazać, traktowani byli niczym wybawcy. Poszkodowanymi są zaś zwykli, prości ludzie, jak Nathu, bezsilni, bezwiedni, bezradni, często przymuszani do aktów przemocy i agresji, których ostatecznie sami padają ofiarą.

Filmowy *Tamas* jako adaptacja przejmując wiele z powieści, niektóre sceny książkowe przenosząc na ekran niemal dosłownie, ale wiele też pomija i są to pominięcia nieprzypadkowe, sporo również dodaje. Govind Nihalani zaczął pracę w przemyśle filmowym jako operator, przez wiele lat współpracował ze Shyamem Benegalem (wym. Śjam), wybitnym twórcą indyjskiego kina dokumentalnego i fabularnego. Pierwszy raz jako reżyser stanął za kamerą w 1980 roku, tworząc niezapomniany, obsypany nagrodami *Aakrosh* (wym. Akroś). Podczas pracy przy superprodukcji *Gandhi* (1982, reż. Richard Attenborough), gdzie pełnił funkcję reżysera drugiego planu, Nihalani zetknął się z powieścią Bhishama Sahniego i postanowił, że musi ją sfilmować²⁰. *Tamas* miał być początkowo filmem kinowym; nawiązanie przez reżysera współpracy z Blaze Entertainment, która zaowocowała pomysłem stworzenia miniserialu dla telewizji, niewiele zmieniło w jego konstrukcji i realizacji²¹, był on potem także sporadycznie wyświetlany na dużym ekranie (choć trwa niemal 300 minut²²). Zdjęcia najpierw zamierzano nakręcić w plenerze, w Pendżabie, ale ostatecznie zrealizowano je w studiach Bombaju, dzięki czemu sceny dziejące się we wnętrzach (np. świątynia sikhijska) ujmują jednolitą, zgaszoną kolorystycznie, melancholijną atmosferą.

Już w debiucie reżyserskim Nihalaniego widać charakterystyczne cechy jego stylu, pojawiające się potem również w *Tamas*: operatorskie upodobanie do długich ujęć eksponujących w zbliżeniu twarze aktorów i stosowania światłocienia, wykorzystywanie niepokojącej muzyki akcentującej istotne zdarzenia i ilustrującej emocje bohaterów, wybieranie tematyki zaangażowanej i ważkiej społecznie, podejmowanie trudnych, kontrowersyjnych kwestii²³, obsadzanie ulubionych, świetnych aktorów mających doświadczenia teatralne. W *Tamas* pojawia się

²⁰ Zob. Komentarz Nihalaniego w książeczce dołączonej do wydania *Tamas* na płycie DVD, a także artykuł: <http://www.mid-day.com/articles/directing-tamas-was-an-act-of-faith-govind-nihalani/226703> [dostęp: wrzesień 2014].

²¹ Tamże.

²² Dokładnie 297 minut. Na czterech płytach najnowszego wydania DVD materiał filmowy został podzielony na części następująco: 80, 79, 83 oraz 55 minut.

²³ Reżyser przedstawił problem zaangażowania społeczno-politycznego artysty, w tym reżysera, w filmie *Party* (1984), satyrze pokazującej światek artystycznej inteligencji współczesnych Indii. Wyrażnie optował tam za nierozdzielaniem wrażliwości ludzkiej od artystycznej.

sporo aktorskich gwiazd: m.in. Om Puri w roli Nathu, Pankaj Kapoor (wym. Pankadź Kapur) jako tajemniczy kontraktor, A.K. Hangal – aktywista Partii Kongresowej, Amrish Puri (wym. Amriś) – lider społeczności sikhijskiej. Sikhijską parę małżeńską zagrali sam pisarz, Bhisham Sahni, oraz popularna aktorka Dina Pathak²⁴. W istotnym epizodzie pojawia się Saeed Jaffrey (wym. Sajid Dżafrej). Nie da się również zapomnieć wyrazistej twarzy Deepy Sahi²⁵ (wym. Dipa) (jako żony Nathu), a Surekha Sikri za swoją kreację muzułmanki udzielającej schronienia sikhijskiej parze zdobyła nagrodę za najlepszą rolę drugoplanową.

Film inaczej stawia akcenty, silniej łącząc całość opowieści w jedną narrację, między innymi dzięki rozwinięciu wątku Nathu, spleceniu go z wątkami sikhijskiej starszej pary i obrońców gurudwary. Losy rodziny garbarza stają się osnową adaptacji i główną klamrą spajającą fabułę. Nathu ma żonę, która spodziewa się po raz drugi dziecka (pierwsze poroniła), mieszka również z nimi jego matka (indyjski topos kruchej, zniedołężniałej staruszki-matki w białych wdowich szatach). Wobec grozy narastających zdarzeń cała rodzina decyduje się na ucieczkę z miejsca zamieszkania (powieściowe nieokreślone miasto zyskuje w filmie nazwę Dżalalabad) i w swej tułaczce, reprezentatywnej dla tysięcy innych rodzin, doświadcza lub jest świadkiem różnych dramatów: osamotnienia, egoizmu walki o przetrwanie, głodu, braku dachu nad głową, gwałtu i przemocy. Już pierwszej nocy matka Nathu umiera, trzymając synową za rękę. Scena wyrwania się młodej kobiety z uścisku trupa symbolizuje uwalnianie się siłą z więzów przeszłości i konieczność brutalnego porzucenia poprzedniego pokolenia w walce o przetrwanie, stanowi też jeden z wielu niedających się zapomnieć obrazów z filmu. Nathu i jego ciężarna żona brną przez dymiące i jeszcze gdzieś niedziele płonące zgłiszczające wiosek, mijają trupy, chronią się w ciemnościach nagle złowieszczej i groźnej przyrody, a natrafiając na porzucony wózek towarowy, odnajdują w nim połamane kobiece bransoletki – subtelny, ale oczywisty dla indyjskiego widza znak dokonanej przemocy. W dramatycznej chwili, gdy stan zdrowia wycieńczonej tułaczką żony gwałtownie się pogarsza, a zdesperowany Nathu miota się po wyludnionej okolicy, rozpaczliwie błagając w imię Boga²⁶ o pomoc, ich historia splata się z wątkiem sikhijskiej pary małżeńskiej.

²⁴ Jako małżeństwo wystąpili już wcześniej w innym filmie należącym do artystycznego kina hindi – *Mohan Joshi Hazir Ho* (wym. Mohan Dżośi Hazir Ho, 1984, reż. Saeed Akhtar Mirza, wym. Said) – co miało wpływ na obsadę decyzję Nihalaniego.

²⁵ Aktorka, znana później z kontrowersyjnego filmu Ketana Mehty *Maya Memsaab* (wym. Maja Memsab, 1992), debiutowała u Nihalaniego w *Party*.

²⁶ Film, traktując o tragicznym konflikcie na tle religijnym, często wybiera ponadreligijne określenia boga, a raczej Boga Stwórcy, bardzo w duchu sikhijskim. Podstawowym dogmatem nauczania Guru Nanaka, założyciela sikhizmu, jest jedyność Boga wszechmogącego. Stwórcę natomiast można, według sikhów, określać różnymi imionami, na przykład jako Prawdę (*Sat*) czy Prawdziwego Nauczyciela (*Satguru*, określenie często pojawiające się w wypowiedziach Nathu). W świętych pismach sikhijskich pojawiają się też imiona Boga znane z hinduizmu (np. Ram,

Starsi państwo również poznali dramat nagłego porzucenia domu, dobytku, wyruszenia na poniewierkę i zdania się na łaskę innych. Film przedstawia to wszystko z dużą wiernością wobec zdarzeń z powieści, nie oszczędzając widzom przejmujących scen. Wzrusza chwila pakowania skromnego dobytku i wypuszczania z klatki ukochanego gadającego ptaszka. Boli, gdy starsi państwo patrzą z oddali na płomienie pochłaniające ich ograbiony i zdewastowany dom-sklepik, całe ich dotychczasowe życie. Pociesza, ale i przeraża wielokroć deklarowana żonie przez starszego pana gotowość zastrzelenia jej jako pierwszej w momencie zagrożenia. Nie daje się zapomnieć godność, z jaką starsi państwo znoszą dramatyczny zbieg okoliczności, w wyniku którego znajdują schronienie pod dachem człowieka, który współuczestniczył w złupieniu ich domu. Starszy pan w obronie własnej i małżonki dzielnie kieruje wreszcie strzelbą w napotkanego w bezludnej okolicy, oniemiałego z rozpacz o zdrowie żony Nathu. Oba małżeństwa docierają już potem razem do gurudwary w Sajjedpur, gdzie znajdują tymczasowe schronienie. Starsi państwo spotykają tam również przez chwilę swoją córkę.

Sceny zarówno zbiorowe, jak i kameralne kręcone w świątyni sikhijskiej to uczta dla oczu i uszu, ale także kulminacja dramatu toczącego się pomiędzy społecznościami religijnymi. Osaczona przez muzułmańskich sąsiadów *gurudwara* staje się średniowieczną twierdzą obleżoną przez „Turków”. Charyzmatyczny przywódca sikhijskiej społeczności Tedża Singh (Amrish Puri) nawołuje współwiernych do poświęcenia (*kurbani*), ale, jak się okazuje, własnym życiem ni majątkiem nie ma ochoty szafować. Próba finansowego wynegocjowania odstąpienia przez oblegających kończy się fiaskiem (i ostatecznie zaginięciem Nathu, wysłanego przez Tedżę jako wsparcie dla posłańca), wyruszeniem większości mężczyzn do walki oraz przerażającą, samobójczą ofiarą w studni złożoną przez kobiety i dzieci. W gurudwarze zostaje tylko starsza sikhijska para, żona Nathu i Tedża Singh.

A potem jest nagle po wszystkim. Uchodźcy, poszkodowani, bezpośrednie ofiary zamieszek są gromadzeni, spisywani, pocieszani, karmieni przez polityków obietnicami i zapewnieniami o zmianie na lepsze. Lokalni przywódcy wszystkich społeczności dyskutują między sobą i żartują, kupcy dogadują szczegóły interesów, brytyjski zastępca komisarza pilnuje działań porządkowych. Ktoś ujawnia paskudną chciwość, żałując nie śmierci żony, ale tego, że skoczyła do studni w złotych bransoletkach, ktoś inny woli zapomnieć na zawsze o córce, która wpadła w ręce innowierców i śmiała przeżyć. Film rozwija wątek żony Nathu i otaczającej ją opieką starszej pary sikhów, którzy trafili do obozu dla uchodźców i poszkodowanych. Żona Nathu nadal nie wie, co stało się z mężem, ktoś radzi jej, by spojrzęła na niezidentyfikowane dotąd śmiertelne ofiary

Mohan, Gobind, Hari) czy islamu (np. Allah, Khuda). Ramą spinającą cały film jest okrzyk: „O, Rabba”, z określeniem Boga charakterystycznym dla sikhów, ale rozumiałym i akceptowanym także dla innych indyjskich społeczności religijnych.

zamieszek. Scena końcowa – odnalezienia ciała Nathu – to seria kadrów z malarsko spiętrzoną za plecami aktorki chmurą burzową. Jak wspomina Govind Nihalani, był to przypadek: gdy chmura nadciągnęła, ekipa zmobilizowała się, by błyskawicznie ujęcie nakręcić²⁷. Ciemny wał chmur zawisa nad głową bohaterki, kamera ukazuje kobietę od dołu, sponad głów leżących na ziemi trupów, z perspektywy zmarłych. Kobięca tunika²⁸ i szal szarpane na wietrze, brzemien-na sylwetka, moment rozpoznania ciała męża i szok odkrycia. Czerń chmury, która w kontekście indyjskim nie konotuje wcale złego – wprost przeciwnie, to pomyślnie nadciągnięcie życiodajnych monsunów, wilgotna obfitość i płodność – tutaj jednak przeraża, nawet jeśli za chwilę bohaterka, zanieśiona do namiotu szpitalnego, wyda na świat nowe życie. Będzie to jednak życie w mroku, wśród religijnych okrzyków nawołujących do wzajemnej przemocy, które rozlegają się w oddali. To również symboliczne narodziny nowego państwa w bólach straty i krwotoku przemocy. A potem jeszcze tylko słyszeć powtórzony z offu śpiewny pendzabski okrzyk: „O, Rabba” (O, Panie!), który rozlegał się też na początku filmu, jednoznacznie wskazujący na społeczność sikhijską.

Ogromną rolę w kreowaniu dramatycznej atmosfery zagrożenia i przemocy odgrywają w filmie muzyka, cisza i przemyślane kadrowanie. O wielu potwornościach opowiada się pośrednio, pokazując w zbliżeniu twarze obserwatorów i wyrażane przez nich reakcje, resztę pozostawiając naszej, widzów, wyobraźni. Scena z Nathu zabijającym świnie to przede wszystkim zbliżenia na wykrzywioną z wysiłku i strachu, spoconą twarz aktora, jaśniejącą w ciemnym pomieszczeniu. Ceremonia przejścia (zabicie kury), czyli pasowania młodego chłopaka (Riju Bajaj, wym. Ridżu Badżadź) na bojownika hinduskości, to także eksponowanie głównie jego twarzy, najpierw zdjętej przerażeniem, potem wstrętem, ale ostatecznie dumą, gdy nauczyciel namaszcza mu czoło krwią zwierzęcej ofiary. Na twarzy chłopca pojawiają się później grymasy strachu przechodzące w orgiastyczną ekscytację z poczucia własnej mocy, kiedy uświadomi sobie, że właśnie zabił człowieka. Z kolei o rozmiarze zniszczeń dokonanych w mieście w czasie zamieszek widz może wnioskować z wyrazu zrozpaczonej twarzy jednego z działaczy Partii Kongresowej. Mężczyzna obraca się na środku miejskiego placu, a kamera powoli wykonuje wraz z nim pełny obrót, pokazując ruiny i snując się



²⁷ Zob. wywiad z Govindem Nihalanim załączony jako materiał dodatkowy do wydania *Tamas* na płycie DVD.

²⁸ Bohaterka nosi tradycyjny strój pendzabski, tzw. *salwar kamiz*, czyli szerokie, workowate spodnie ściągnięte w kostkach oraz luźną tunikę z rozcięciami po bokach.

za jego plecami dym, ale przede wszystkim jego pełną niedowierzania reakcję. Nihalaniego interesują odczucia pojedynczych ludzi i indywidualny wymiar ich tragedii, ludzka perspektywa zdarzeń, nie same zdarzenia.

Autor muzyki do *Tamas*, Vanraj Bhatia (wym. Wanradź), został za nią słusznie nagrodzony, choć jej ilustracyjny charakter może się czasem zdawać zbyt patetyczny. W filmie regularnie powraca dramatyczny muzyczny motyw przewodni, ale ważną rolę odgrywa także zawołanie wiatru i cisza. Częstym długim zbliżeniom twarzy bohaterów towarzyszy zwykle przejmująca muzyka. W filmie pojawiają się również pieśni, i to w nich tkwi dodatkowa niezwykła siła przekazu. W jednej z początkowych scen członkowie Partii Kongresowej, maszerując do akcji czyszczenia miejskich ścieków, wyśpiewują podniosłe wersety o zdawaniu egzaminu z patriotyzmu w bitewnym starciu. Są one znaczące, tym bardziej że jest to wiersz Ashfaqulli Khana (wym. Aśfakulla), indyjskiego bohatera i uznanego męczennika walki o niepodległość, muzułmanina straconego przez władze brytyjskie w 1927 roku.

Druga połowa filmu przynosi wiele scen o niezwykłym ładunku emocjonalnym, którym towarzyszą wersety ze zbiorów świętych tekstów sikhijskich (tzw. *Gurbani* i inne) opatrzone muzyką i znakomicie wykonane przez Singh Bandhu (czyli braci Tejpała Singha [wym. Tedźpal] i Surindera Singha). Pierwsza pieśń, *Dźo Lare Din Ke Het*²⁹, sławiąca bohaterstwo tego, kto gotów jest złożyć swe życie w obronie wiary, rozbrzmiewa najpierw w chóralnym wykonaniu zgromadzenia wiernych w scenie po raz pierwszy ukazującej gurudwarę. Druga pieśń, *Deh Śiwa Bar Mohe*³⁰, również mówiąca o sile duchowej i moralnej zawdzięczanej Bogu, a udowadnianej śmiercią na polu bitwy, daje się słyszeć wtedy, gdy Nathu z żoną dołączają do sikhijskiego małżeństwa, by razem kontynuować tułaczkę, i prowadzi ich do gurudwary. Potem pieśń doprowadza do świątyni także Tedźę Singha z owdowiałą – jak się okaże – synową, niosącego na ramionach wnuczka. Przywódca lokalnej społeczności sikhijskiej intonuje wspólną modlitwę całego zgromadzenia, przypomina o nakazie poświęcenia (*kurbani*). W innej scenie, już w zaciszu odosobnienia, Tedźa dalej recytuje modlitwy, tym razem nad głową śpiącego na jego kolanach ukochanego wnuka powtarza wersety o wszechmocy Boga i oddawaniu się z ufnością pod jego ochronę. Ciepła, wzruszająca chwila, ręka dziadka czule głaszcze po głowie niewinne dziecko. Z kolei w dramatycznym momencie klęski negocjacji o pokojowe zaprzestanie walki, kiedy mężczyźni opuszczają świątynię, ruszając na odsiecz zaatakowanym posłańcom,

²⁹ To wersety słynnego indyjskiego poety i myśliciela Kabira (XV–XVI w.), zawarte w *Guru Granth Sahib*, świętej księdze sikhizmu. (Wszystkie podane przeze mnie identyfikacje wersetów uprzejmie potwierdziła i w dużej mierze uzupełniła pani Maria Skakuj-Puri).

³⁰ Znana dosyć powszechnie, niezależnie od filmu *Tamas*, pieśń składa się z wersetów autorstwa Kabira i Guru Nanaka (XV–XVI w.) pochodzących z *Guru Granth Sahib*, oraz wierszy Guru Gobinda Singha (XVII–XVIII w.) z religijnego zbioru *Dasam Granth*.

odnaleziona w gurudwarze córka sikhijskiej pary ponownie intonuje *solo Džo Lare Din Ke Het* do akompaniamentu pendżabskiej ćimty³¹. Dołączają do niej pozostałe kobiety, śpiewając w narastającym, hipnotycznym transie. Po wybrzmieniu hymnu wszystkie wstają i śpieszą, przy akompaniamencie już tylko



rytmicznego pobrzękiwania bransolet i świstu wiatru, w ciemnościach i mgłę, do nieodległej studni, by jedna za drugą, wraz z dziećmi, w milczeniu skoczyć w wodę. I cisza (inaczej niż w powieści), mgła, zawrodoenie wiatru. Cięcie montażowe – zbliżenie na studnię. I recytujący głos. Na brzegu studni siedzi Tedża Singh i cichym, łamiącym się głosem, przez łzy, odmawia tę samą modlitwę, której słowami utulał do snu wnuka. Kamera pokazuje mężczyznę najpierw z boku, a potem z perspektywy studziennej głębi, znowu z punktu widzenia zmarłych. Akcja przenosi się do wyludnionej gurudwary. Wiatr, który zawodził nad studnią, otwiera podmuchem pobitewnego kurzu drzwi do wnętrza świątyni. I wpuszcza do niej świątynnych śpiewaków, mużulmańskich rababich, którzy teraz, po walce, znowu mogą do niej wejść. Podejmują oni kolejny hymn – *Awar Na Sudźhe*³² – prośbę do Boga o wyzwolenie z płonącego świata. W opustoszałej świątyni zostali poza nimi tylko starsi państwo i żona Nathu, zamyśleni, zdruzgotani. Kamera pokazuje ich twarze, wędrując od jednej do drugiej: boleśnie samotne, pogrążone w rozpacz po przeżytej tragedii. W pięknie skomponowanych kadrach dominuje żółć i kolor przykurzonej zieleni, niemal sepiowy. Pieśń rozwija się i rozbrzmiewa. Ocalali wpatrują się niewidzącym wzrokiem w pustą przestrzeń.

Tamas (zarówno powieść, jak i jeszcze bardziej adaptacja) nie bez przyczyny tak wiele uwagi poświęca sikhom. To przedstawiciele tej religii, łączącej przecież w sobie elementy hinduizmu i islamu, stali się wielką ofiarą konfliktu politycznego między hindusami a mużulmanami. Ich ojczyznę, Pendżab, idea wydzielienia państwa mużulmańskiego z ziem odzyskanych spod władzy brytyjskiego imperium, wcielona w Podział, przecięła przez sam środek. A przecież jeszcze bardziej zagubione w tej tragedii, jak pokazuje film, stały się drobne społeczności pograniczne, niejako ponadreligijne, takie jak *rababi*, tradycyjni muzycy i śpiewacy w gurudwarach, którzy – wedle ich własnych wyjaśnień padających

³¹ *Ćimta* (dosł. szczypce do węgla) – tradycyjny pendżabski instrument perkusyjny, zaliczany do idiofonów, zbudowany z metalowych szczypiec; na obu ich ramionach są w szeregach zamocowane parami metalowe, dźwięczące talerzyki.

³² Na hymn składają się wersety autorstwa Guru Amara Dasa (XV–XVI w.) i Guru Ardzuny (XVI–XVII w.) zawarte w *Guru Granth Sahib*.

w filmowym *Tamas* – przy wprowadzanych ostrych podziałach religijnych nigdzie nie przynależą, nagle brakuje dla nich miejsca, bo przecież są muzułmanami, którzy sławią założyciela sikhizmu Guru Nanaka.

Ofiara i męczeństwo sikhów zabrzmiało z ekranów telewizyjnych tym mocniej, że ledwie kilka lat wcześniej, w 1984 roku, doszło najpierw do brutalnej akcji armii indyjskiej w najświętszym miejscu sikhów, Złotej Świątyni w Amritsarze, potem – w odwecie – do śmiertelnego zamachu (sprawcy byli sikhami) na premier Indii, Indirę Gandhi, wreszcie do fali przemocy antysikhijskiej w północnych Indiach – zginęło ponad dwa tysiące osób³³. Govind Nihalani, realizując *Tamas*, niewątpliwie opowiedział się po stronie ofiar. Scen pokazujących bezpośrednią przemoc, mimo zarzutów o inspirowanie nienawiści³⁴, przecież wyraźnie unikał, starał się nikogo nie oskarżać, nie wskazywać winnych – na przykład powieściowy kontraktor Murad Ali stracił w filmie identyfikujące go religijnie nazwisko – mówić raczej o kimś „z zewnątrz”. Pominął też książkowe epizody, które mogły prowokować do gniewu i obarczania odpowiedzialnością zbiorową, na przykład zmuszenie sikha do przyjęcia islamu, dialog o gwałceniu martwej kobiety, epizod z dziewczyną porwaną i poślubioną przez muzułmanina od lat w niej zakochanego. Twórcom filmu chodziło o budzenie współczucia dla ofiar, a nie gniewu wobec krzywdzicieli, dlatego w *Tamas* pojawiają się też sceny, zaczerpnięte z opowiadań Bhishama Sahniego, świadczące o międzysąsiedzkiej pomocy ponad wyznaniem: epizod z muzułmaninem tłumaczącym sanskryckich poetów na urdu i oplakującym spalone w zamieszkach sanskryckie tomy, scena z szacowną sikhijską damą szablą torującą przejście swojemu sąsiadowi-muzułmaninowi przez tłumek żądnych krwi współziomków. Ponadwyznaniowi są też działacze komunistyczni, a i aktywiści Partii Kongresowej potrafią podjąć kroki na rzecz pokojowego współżycia – między innymi własnoręcznie odciągają świńskie truchło spod meczetu. Film jest również wyraźnie mniej antybrytyjski: zastępca komisarsza (Barry John), mimo zdystansowania wobec współczesnych Indusów i namiętności żywionej głównie do zamierchłej historii subkontynentu indyjskiego oraz jego kulturowego dziedzictwa, od początku bardziej angażuje się w proces powstrzymywania konfliktu. Skrajnie odmienna niż w książce

³³ O reakcjach na serial w kontekście tych zdarzeń i o intencjach twórczych Nihalaniego zob. Purnima Mankekar, *Screening Culture, Viewing Politics...*, dz. cyt., s. 289–334.

³⁴ *Tamas* został zaakceptowany przez cenzurę bez żadnych ograniczeń. Jednakże po pokazaniu przez telewizję pierwszych czterech odcinków pewien prawnik bombajski wystąpił o sądowy zakaz wyświetlania i rozpowszechniania filmu, ponieważ – jego zdaniem – zagrażał on porządkowi publicznemu i harmonii społecznej, zachęcał widzów do przemocy, propagował nienawiść, na przykład międzyreligijną. Prawnika zaniepokojony był przede wszystkim przedstawieniami przemocy, które mogłyby zostać niewłaściwie zrozumiane przez społeczeństwo. Sądy indyjskie, najpierw bombajski, a potem indyjski Sąd Najwyższy, takich obaw nie podzieliły i zażalenia w tej sprawie oddaliły. Zob. Someswar Bhowmik, *Cinema and Censorship. The Politics of Control in India*, Orient BlackSwan, New Delhi 2009, s. 247–249.

jest też postawa jego małżonki: w powieści to nieszczęśliwa kobieta, kapryśna, egocentryczna, znudzona, niezainteresowana Indiami i Indusami, w samotności popijająca alkohol, tylko od czasu do czasu błyskająca cyniczną a trafną oceną braku działań męża. Filmowa żona zastępcy komisarsza (Karen Smith z irytującą manierą aktorską) jest natomiast pełna zrozumienia dla Indusów i współczucia dla ofiar zamieszek, gotowa im pomagać, osobiście dogląda rannych.

Kto zatem miał być winny temu, co się stało? Bhisham Sahni jako zdeklarowany przeciwnik komunizmu i sekularysta uważał, że to dzielenie ludzi, zamiast ich łączenia, przyczyniło się do tragedii, a najwygodniejszym kryterium podziału była przecież religia. Ten pogląd wypowiada wprost w książce i w filmie jeden z komunistów, wskazując na potrzebę wyzwolenia kraju od religii i narzuconych przez nie uprzedzeń oraz schematów myślenia. Nad ślepą, bratobójczą walką w imię religii ubolewa w filmie również jeden z rababich. Zarazem jednak większość bohaterów *Tamas* manifestuje ostentacyjną wręcz religijność: żarliwie się modlą, uciekają do swego boga, pokładają w nim ufność. Czy twórcy chcieli zatem podkreślić obojętność bogów, pozwalających na takie tragedie? A może nawet zasugerować ich nieistnienie, skoro takie koszmary w imię i z imieniem bogów na ustach ludzie urzeczywistniają? Jako odpowiedź posłużyć może epizod z przypowieścią muzułmańską ze swadą wygłaszaną przez jednego z mieszkańców miasta (w powieści nazywanego Karimem Khanem; w tej roli Saeed Jaffrey), o niezbadanych wyrokach bożych i ludzkiej krótkowzroczności w ich ocenie. Może dramat Podziału to po prostu tragiczne przeznaczenie, czyli *kismet*, jak to nazywa żona Nathu w odniesieniu do losów swego przyszłego dziecka? *Tamas* wpisywałby się wtedy w przeważającą tendencję do patrzenia na Podział jako nieuniknioność losu i gdzieś ponad ludźmi rozstrzygających się tajemniczo decyzji, które człowiekowi mogą się co najwyżej wydawać bezsensowne, okrutne i złe.

W czołówce *Tamas* pojawia się jednak aforyzm, najpierw w języku angielskim, potem w hindi: „Ci, którzy zapominają o przeszłości, skazani są na jej powtarzanie”³⁵. Telewizyjną projekcję filmu poprzedzało też krótkie wprowadzenie, odtwarzane przed każdym z odcinków, wygłoszone osobiście przez Bhishama Sahniego, tłumaczącego intencje twórców – chcieli przestrzec współczesnych ludzi przed powtarzaniem błędów historii, widzieli w nich zatem podmioty działań, zdolne do kierowania swoim losem, a nie bierne przedmioty podległe przeznaczeniu. Ale, jak pokazała historia, miniserial nie zadziałał jako lekcja. W 1992 roku doszło do zburzenia meczetu Babara w Ajodhji przez hinduskich szowinistów i zapoczątkowania kolejnej fali komunalnych zamieszek. Nadzieje twórców się nie spełniły.

³⁵ Pojawia się w rozmaitych wariantach u różnych autorów, a przypisywany jest najczęściej George’owi Santayanie (1863–1952), amerykańskiemu filozofowi i pisarzowi.

Kilka lat temu można było zobaczyć w polskich kinach poruszający film Aparny Sen *Pan i pani Iyer* (wym. Ajer, 2002). W jednej z jego najbardziej dramatycznych scen, ściskającej w gardle zgrozą i niemożnością zrozumienia, podróżująca w Indiach autobusem para w podeszłym wieku, muzułmańskie małżeństwo, pada ofiarą hinduskich ekstremistów. Spokojnie idącego na śmierć starszego pana zagrał Bhisham Sahni, wówczas już osiemdziesięciosześcioletni. Aparna Sen nie wyobrażała sobie ponoć nikogo innego w tej roli³⁶.

Tamas (Mrok)

R: Govind Nihalani, S: Govind Nihalani i Bhisham Sahani³⁷ według powieści *Tamas* oraz dwu opowiadań *Sardarni* i *Zahud Baksh* Bhishama Sahaniego, Z: V.K. Murthy, Govind Nihalani, M: Vanraj Bhatia oraz Singh Bandhu (Tejpal Singh, Surendra Singh), Sgr: Nitish Roy, MO: Sutanu Gupta, Deepak Segal, O: Om Puri (Nathu), Deepa Sahi (Karmo), Amrish Puri (Teja Singh), Bhisham Sahani (Harnaam Singh), Dina Pathak (Banto), PR: Indie, 1987, 297'

³⁶ Zob. Rajendra Sharma, *Bhishm Sahni...*, dz. cyt. s. 86–89.

³⁷ Taka wersja nazwiska pisarza w zapisie łacińskim – Sahani, wbrew częściej spotykanej Sahni, figuruje w napisach początkowych i końcowych filmu oraz w wydaniu DVD.